

# Metamorfosis de la escritura en figura en el diseñador gráfico M. C. Escher

MARÍA ANTONIETA GÓMEZ GOYENECHÉ\*



M.C. Escher. The Graphic Work, Befreiung Liberation

## Resumen

Se explora en este artículo el hecho de la incorporación de la palabra escrita en una obra gráfica cuyo tema central es la metamorfosis, planteada por el diseñador M. C. Escher, y sus implicaciones ideológico-artísticas a la luz de la tradición y de la contemporaneidad de su obra: prohibiciones, incompatibilidades, innovaciones, que se han dado dentro de antiguas tensiones y finalmente reconciliaciones entre imagen y escritura.

**Palabras clave:** Diseño gráfico, M. C. Escher, metamorfosis, escritura, figura.

## Abstract

In this article one explores the incorporation of the written word in a graphic work whose central theme is the metamorphosis as outlined by the designer M. C. Escher and its artistic ideological implications illuminated by tradition and the contemporaneity of the work: prohibitions, incompatibilities, innovations that have been given old tensions and finally reconciliations between image and writing.

**Key words:** Graphic design, M. C. Escher, metamorphosis, written, figure.

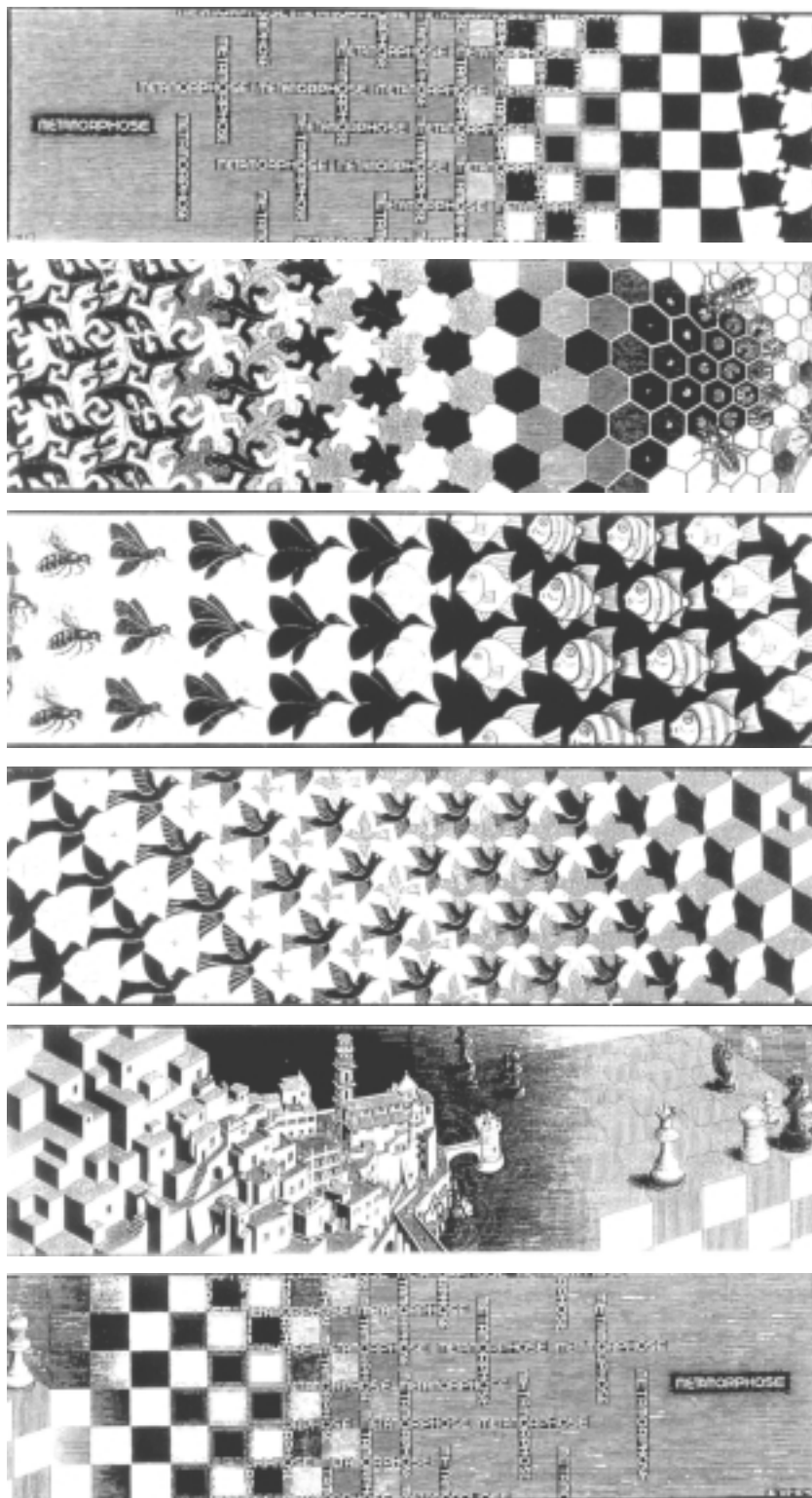
\* Doctora en Teoría Literaria, de las Artes y Literatura Comparada de la Universidad de Granada-España. Doctorado y Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana-Bogotá. Docente de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle-Cali. mariagom@univalle.edu.co

Fecha de recepción: 05/08/05, Fecha de aprobación: 09/02/05

En un diseño visual, ¿cómo concebiríamos transformar la palabra metamorfosis en su misma grafía, en pos de una ilustración de figuras en continuo cambio y movimiento, que representen a niveles concretos lo que es justamente una metamorfosis? ¿Cómo pasar con base en el mismo espacio lingüístico de su *escritura*, a su realización representativa mediante *imágenes*?

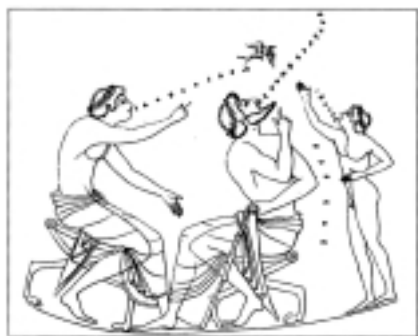
El diseñador gráfico holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972), concibió y realizó esta brillante idea en una ilustración titulada *Metamorfosis II*, que desarrolló en diferentes etapas o versiones entre noviembre de 1939 y marzo de 1940; y luego retomando la misma obra titulada ya como *Metamorfosis III*, mediante una ampliación de las fases intermedias de su desarrollo entre 1967 y 1968. A su vez, a las *Metamorfosis II* y *III* les precedió, tal como indica su numeración, *Metamorfosis I* (1937), como primera realización de esta serie, pero que carece de una iniciación en el diseño que parta de la palabra metamorfosis. Nos detendremos aquí en *Metamorfosis II* (Figura 1), diseño suficientemente ilustrativo para el propósito de análisis.

Se trata de un grabado en madera que, desafortunadamente por su extensión (3,89 m de largo por 1,92 m de ancho), se ha tenido que seccionar, aunque siguiendo las mismas pautas de división que el propio autor ideó para su presentación en una conferencia mediante diapositivas, y en que la intención era que él mismo comentara algunos aspectos de este grabado, entre otras obras de su selección.<sup>1</sup> Por lo tanto, para una no-



**Figura 1.**  
M. C. Escher. *Metamorfosis II*, 1939-1940.  
Grabado en madera, 1.92 m x 3.89 m.

1. W. J. Van Hoorn y F. Wierda (1989: 24) refieren que en octubre de 1964, Escher y su esposa fueron a Canadá a visitar a su hijo George y su familia. Desde el comienzo de ese año, este artista había sostenido una extensa correspondencia con varias personas y organizaciones en los Estados Unidos, quienes esperaban que él pudiera dictar una o más charlas acerca de su obra. Así que a partir de su viaje a Canadá, se albergaba la posibilidad de que realizara una gira con este propósito por algunas ciudades de Estados Unidos. Se planeó de este modo un ambicioso programa que iba desde el 9 al 22 de octubre de ese año. No obstante, al poco tiempo de llegar a Canadá, Escher tuvo que ingresar en un hospital de Toronto para una operación de emergencia. Toda su gira por Estados Unidos tuvo que ser cancelada y sus problemas de salud posteriores no le permitieron una nueva oportunidad al respecto. Escher transcribió luego lo que tenía pensado para su charla, incluyendo las diapositivas pertinentes de algunas de sus obras, lográndose preservar el texto resultante. De tal manera que en lo concerniente a *Metamorfosis II* (1939-1940), se presentan aquí exactamente las mismas divisiones, seis en total, que el autor tuvo que ejercer en torno a esta obra para su conferencia fallida, en octubre de 1964.



Palabras, escritos e imágenes - Meyer Shapiro

**Figura 2.** Antigua cerámica griega, 500 a. C. Algunas exclamaciones: "Mira, la golondrina". "Si, por Zeus, es ella", dice el otro. "Es la primavera", concluye el tercero.

ción de su conjunto es imprescindible que el espectador vaya uniendo, en su correspondiente coherencia sucesiva, cada una de las secciones entre sí; comprobará de hecho que coinciden perfectamente la una con la otra en una sola tira o unidad.

Tal como se puede observar, la obra se inicia con un paralelogramo o con filamentos horizontales en blanco y negro, en los cuales se intercala la palabra *metamorphose*, desde diferentes ángulos. Esta palabra, reiterativamente grabada con letras blancas, aparece encasillada en un breve fondo negro en medio de los filamentos lineales. Se presenta en diferentes posiciones de lectura, horizontal, vertical y en confluencia de las dos direcciones, mediante la letra E (que puede ser leída como M al rotar la letra) o a través de la O, que permite a veces la intersección en forma de T de esta palabra en su totalidad.

Se trata de una libertad lúdica que otorga flexibilidad a la orientación gráfica de la palabra, pero, al mismo tiempo, los giros de esta entidad nominativa se encuentran en una coherencia lógica; ya que la misma palabra, en estos diferentes ángulos y en coordinación con las líneas horizontales, genera gradualmente pero de manera precisa y decidida, los cuadrados, la cuadrícula.

Es decir, la evolución de las líneas horizontales a una cuadrícula hubiera sido imposible sin la mediación de entidades que estén en dirección vertical; en este caso, es justamente la rotación que se le da a la palabra *metamorphose*. La escritura tiene así un valor estratégico; no es sólo el nombre y el tema del grabado que aparece incorporado en la obra, sino que la misma palabra contribuye a generar de manera graficada su idea: lo que es una metamorfosis como entidad tanto nominativa como ilustrativa en el despliegue del diseño.

Un diseño donde los diversos giros de la palabra *metamorphose* dan paso gradual, pero decidido, a un mosaico de cuadrados en blanco y negro, que una vez adquieren su plenitud de forma, se van distorsionando hasta adquirir la figura de lagartos; a partir de ellos surgen hexágonos. Estos hexágonos se asocian con las celdillas de un panel de abejas, donde nacen larvas que van creciendo, hasta que en su máximo desarrollo se despliegan y salen volando a conquistar el aire. En este espacio aéreo las abejas se transfiguran en una especie de avispa; y, en los intersticios entre éstas, como fondo, se sugiere la forma de peces que van en contravía y se consolidan como tales. Al adquirir su plenitud, las avispas pasan a ser el fondo, diluyéndose en su oscuridad. Pero, poco a poco, de esa oscuridad renacen en forma de aves, mientras que los peces pasan a ser el fondo blanco y a resurgir luego como aves de tal color que contienen también aves rojas, hasta que encontramos un conjunto de aves tanto blancas como negras y rojas. La conjunción de éstas asume una nueva asociación al evolucionar adquiriendo la forma de cubos; y éstos a su vez se transforman en un conjunto de casas, un pueblo que bordea el mar con un puente y una torre. La torre en su mar se transforma en un tablero de ajedrez, con sus fichas de alfil, peones, caballo, reina y rey. Hasta que de este tablero llegamos exactamente al punto de partida: un paralelogramo en donde se inserta la palabra que comprende y resume todo el proceso visual: *Metamorphose*.

Como instancia de partida —e inclusive también conclusiva de la obra—, se trata de uno de los tipos de presencia de una imagen de metamorfosis, bastante peculiar e interesante. Tengamos en cuenta algunos aspectos esenciales sobre la introducción de la escritura en una



Palabras, escritos e imágenes - Meyer Shapiro

**Figura 3.** San Lucas, Evangelio. Siglo X, Monte Athos, Stauronikita 43.

imagen visual, para poder apreciar desde una cierta perspectiva la particular equidad entre opuestos en esta imagen de metamorfosis por excelencia.

Desde un punto de vista histórico social se ha observado, en términos generales, que el hecho de que la escritura pueda tener una presencia y ser un soporte de materialidad de la misma categoría que cualquier otro objeto o figura en una composición visual, ha pasado por grandes concepciones de incompatibilidad, así como de reconciliación a lo largo de la evolución del arte, de acuerdo con interpretaciones respectivas muy precisas.

Así por ejemplo, se sabe que la antigua cultura egipcia era altamente sensorial e icónica, con la característica de que cada pintura o escultura religiosa, por ejemplo, no *representaba* a los dioses, sino que cada una de ellas era la *encarnación* misma de un dios. No se establecían distancias psíquicas entre lo material y la concepción de algo intangible (Cfr. Facundo, 1998: 24). Con el éxodo del pueblo de Israel de Egipto, liderado por Moisés, y en el proceso de acceso a la religión monoteísta, se comienza a concebir la idea de venerar a un solo Dios, que inclusive no es posible ver, y cuya única ma-

nifestación es la *palabra*, las Tablas del Testimonio Divino, grabadas en su mismo poder.<sup>2</sup>

Se estableció así en el proceso de cambio en los paradigmas correspondientes, una prohibición de representar a Dios en una imagen o escultura: «Esta prohibición tuvo que ejercer, al ser aceptada, un profundo efecto, pues significaba subordinar la percepción sensorial a una idea decididamente abstracta, un triunfo de la intelectualidad sobre la sensorialidad y, estrictamente considerada, una renuncia a los instintos con todas sus consecuencias psicológicas ineludibles» (Freud, 2001: 138).

Contra la idolatría de lo que se consideró a partir de ese entonces como dioses falsos, se impone una nueva jerarquía de la escritura, identificada como manifestación suprema de un único Dios, en lucha contra la imagen en torno a la manifestación de lo divino, que posee, en efecto, diversas implicaciones: la escritura de por sí, incide de manera más directa en un significado abstracto, intangible y racional, que se impone contra lo sensorial, la materialidad significativa y el carácter mágico de las imágenes.<sup>3</sup> La escritura aparece ahora asociada a la espiritualidad suprema, a lo invisible

del único Dios Padre, frente a la inmediatez material y corporal de las imágenes objeto de idolatría pagana. De tal manera que, «ningún pueblo supo comprender, como los hebreos, que una cosmovisión fundamentada en la escritura era sustancialmente diferente al pensamiento sensorial constituido por las imágenes y que la primera sólo podía erigirse sobre las ruinas de la segunda. El pueblo judío abre así un camino por el cual, mucho más tarde y en distintas etapas, transitaría toda la humanidad» (Facundo, 1998: 29).

De hecho, en el acceso al monoteísmo, que implicó inicialmente concepciones duramente enfrentadas entre imagen visual y escritura, se pasó posteriormente a una reconciliación de estas dos dimensiones, con una síntesis cultural cristianoromana que se dio a partir del siglo III d.C., y que va de la religión del Padre (asociando espiritualidad y escritura) a la religión del Hijo, del Mesías, Jesucristo hecho hombre (desde la correlación entre corporeidad e imagen), que habría de incidir no sólo en el mundo de la teología sino también en la historia del arte y sus relaciones entre imagen y escritura.<sup>4</sup>

Se han registrado de esta mane-

2. Se dice en *Éxodo* 31, 18: «Cuando hubo acabado Yavé de hablar a Moisés en la montaña del Sinaí, le dio las dos tablas del testimonio, tablas de piedra, escritas por el dedo de Dios». Y, en *Éxodo* 20, 3-5: «No tendrás otro Dios que a mí. No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto, porque yo, Yavé, tu Dios, soy un Dios celoso». La asociación entre Dios, escritura y palabra, enfáticamente verbo también, se refuerza en el Evangelio de San Juan 1,1: «Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios». La cuestión al respecto, reside en el hecho de que «frente a los dioses visibles y tangibles, aparentes en su grandiosidad, pero por ello reducibles en su poder a espacios y ámbitos concretos, la escritura garantiza la omnipresencia del único Dios por su ausencia del mundo sensorial, por su intangibilidad e invisibilidad absoluta. Está abierta la escisión entre el mundo de los sentidos y un más allá inmaterial, de índole superior» (Facundo, 1998: 28-29).

3. Se ha observado, de hecho, que «la escritura aparece como la técnica propia que fundamenta el pensamiento racional, así como el pensamiento mágico se basa en todo tipo de imágenes. [...] Las señas de la racionalidad son equiparables a las de la escritura alfabética. La linealidad es la primera de ellas, con su corolario de consecuencia lógica: lo que viene después es consecuencia de lo que estaba antes, que se convierte en su causa. La realidad es dividida en partes y partes de partes, jerarquizadas y articuladas entre sí, como si sobre esa realidad se hubiese efectuado una doble operación: desestructurarla primero para volver a estructurarla después sobre nuevos moldes». Y, asociado en este caso a las imágenes, «el pensamiento mágico posee una identidad que se coloca en otro polo. Frente a la linealidad racional se erige la multidimensionalidad, que impide precisamente la consecuencia lógica. [...] Frente a la articulación racional, el pensamiento mágico opone la yuxtaposición de los distintos elementos. La unidad del mundo impide cualquier jerarquización entre significante y significado: precisamente la magia se conforma a partir de la infinita movilidad de los significantes» (Facundo, 1998: 18-19).

4. Refiere Facundo Tomás (1998: 31 y ss.) que, «en los primeros siglos del cristianismo hay total unidad en lo referente a la producción de imágenes: se adopta tajantemente la actitud anti idolátrica del Éxodo» de la comunidad hebrea. Aparece luego «un escollo difícil de salvar dentro de los márgenes de la religión madre: la encarnación de Cristo. En los marcos de un criterio absolutamente espiritualista, no encaja de ninguna manera la humanización del Logos, la factura corporal del hijo de Dios». De tal manera que el cristianismo, «desde su punto de arranque, en el que apenas es una nueva secta judía que asume las tradiciones espiritualistas con radicalidad, va paso a paso —a medida que las posiciones paulinas se imponen sobre las de los primitivos núcleos judeocristianos— diferenciándose de sus orígenes hebreos y distanciándose cada vez más de las prácticas israelitas. En esa elaboración teológica se pasará, efectivamente, de una religión del Padre a una religión del Hijo, de una adoración del espíritu más puro a una adoración de la carne como componente sustancial del Dios. Equivalentemente, se pasará de una afirmación de la escritura, acompañada de una radical negación de las imágenes, a una integración de la sensorialidad icónica con todas sus consecuencias. [...] Cuando se produce, pues, la batalla definitiva, el hijo carnal triunfa sobre el espíritu exclusivo del Padre, y las imágenes son definitivamente asumidas, de la misma forma que lo son los impulsos sensoriales y las demandas corporales, aunque reconociendo su sometimiento a la disciplina del espíritu, al imperio superior de las letras. Los bárbaros llegan al imperio romano precisamente para consolidar esa tendencia, esa tensión permanente entre carne y espíritu, entre imágenes y letras».



Figura 4. Caligrama en forma de Sagitario Zodiacal. Manuscrito Carolingio. Londres, Museo Británico, Harley 617, Arato, f. 12.



Figura 5. Francisco de Goya y Lucientes, Autorretrato con el doctor Arrieta, 1820. Óleo sobre tela, 117 cm x 79 cm. Minneapolis, Institute of Arts. En la parte inferior del cuadro dice: "Goya agradecido, a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida a fines del año 1819 a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820".

ra diferentes parámetros de introducción de la escritura en las imágenes visuales, que comportan diversos sentidos y funcionalidades (Cfr. Shapiro, 1996),<sup>5</sup> de las cuales interesan aquí, particularmente, algunas de las concebidas en la vanguardia artística del siglo XX, que ayudan decididamente a contextualizar la obra *Metamorfosis II* de Escher, en su incorporación de la escritura en esta imagen en particular.

En efecto, aunque este artista holandés es en cierta medida inclasificable en sus diseños gráficos dentro de un movimiento o corriente colectivamente estética, esto no quiere decir que en su individualidad escape a su época. Escher compartió en su obra, el nuevo impulso que en el siglo XX se da a la escritura introducida en la pintura, dentro de algunas concepciones generales que esta coparticipación adquiere; y, desde luego también, con connotaciones singulares en su propia creación.

Así por ejemplo, en la vanguardia artística de principios del siglo pasado, en los casos en que aparece la escritura, suele presentarse en un contexto visual abstracto en comparación con los períodos históricos anteriores; esto es, ya no se busca imitar la realidad, sino plantear una autonomía —aunque relativa siempre— del arte con respecto a lo que percibimos como realidad.

Es de esta manera como las dimensiones gráficas de las palabras, de las letras, se aprecian en la vanguardia como entidades no exclusivamente informativas, sino también

enfáticamente *estéticas*; con la misma categoría significativa que cualquier otra figura, línea o color en el conjunto armónico de una composición. Son un acontecer en sí, o por sí mismas recreativamente lúdicas; apreciadas de manera artística en su misma tipografía dentro de la ficción pictórica.

En el cubismo la palabra se incorpora, en algunos casos, por ejemplo mediante recortes de periódico, técnica del *papiers collés*, en donde la escritura en este nuevo contexto pictórico desplaza su primacía práctica de comunicar ideas o informar sobre hechos, para apreciarse como una dimensión plenamente estética. Al respecto, uno de los primeros artistas en incorporar la escritura en la pintura en el siglo XX, fue el francés Georges Braque (1906-1920), con obras como *Dúo para flauta* (1911), *Homenaje a Juan Sebastián Bach* (1912), *La mujer de la guitarra* (1913). Pablo Picasso tiene otras obras con esta misma orientación, entre las cuales se encuentran, *Botella encima de una mesa* (Figura 6), *El aficionado* (*El torero*); *La paloma con guisantes*; *Violín, vaso y pipa sobre mesa*; *Naturaleza muerta con trenzado de silla*, todas ellas fechadas en 1912.

En el surrealismo, Salvador Dalí no estaría al margen en esta característica de incorporar la escritura en imágenes visuales, con una obra como *El enigma del deseo -Mi madre, mi madre, mi madre* (1929). René Magritte cuenta con múltiples obras pertinentes, entre otras: *La clave de los sueños* (1927), *La más-*

5. En particular en el último capítulo titulado, «Lo escrito en las imágenes: La semiótica del lenguaje visual» del estudio de Shapiro (1998: 101-174), se presentan algunas estrategias de introducción y ejemplificación de la escritura en imágenes visuales, que aquí se esbozan muy brevemente en algunas instancias. En ciertas oportunidades entre los siglos VI y V a.C. (cfr. cerámica griega, Figura 2), así como en la Edad Media, la palabra a manera de alfabeto sonoro, aparecía a veces de modo flotante en el espacio pictórico, visiblemente emitida de la boca de personas para comentar las acciones y los sucesos que se están dando figurativamente. En la Edad Media aparece también incorporada la escritura en la pintura en objetos tales como un libro o un rollo, esta vez para identificar a un personaje sagrado o para aludir al hecho de que se encuentra en acción reflexiva (Figura 3). Otra alternativa fueron en la Edad Media los caligramas, en donde la escritura se dispone de tal manera que constituye el aspecto de una figura sobre la cual justamente se refiere (Figura 4). Más tarde en el siglo XVIII existe un caso, como el de la obra *La Duquesa de Alba* (1797) de Francisco de Goya, en donde la escritura aparece en el suelo o en la tierra representada en la pintura, bajo las palabras, «Sólo Goya»; aparece tanto como instrumento de declaración de amor, humilde veneración, y, al mismo tiempo, desde luego, como firma del pintor. Del mismo Goya, se encuentra el *Autorretrato con el doctor Arrieta* (Figura 5), en donde se establece una franja de palabras que actúan tanto como agradecimiento hacia dicho doctor, así como comentario explicativo al espectador, acerca de una enfermedad grave en la vida del autor. Y ello, dentro de una multiplicidad de ejemplos a lo largo de la historia del arte; en la cual, las técnicas, funciones y concepciones de la escritura en la pintura varían en cada obra y período histórico cuando se presentan.

*cara vacía* (1928), *El espejo viviente* (1928-1929), *El árbol de la ciencia* (1929), *El arco iris* (1948), *Esto no es una manzana* (1964). Particularmente Michael Focault (1973), estudia un par de obras de Magritte: *La traición de las Imágenes* (*Esto no es una pipa*) (1928-1929) (Figura 7), y *Los dos misterios*, de 1966, desde este punto de vista de la incursión de la palabra en una imagen visual.

En ese recreo de formas, colores y palabras, Joan Miró cuenta con obras al respecto como *El cuerpo de mi morena...* (1925), *Caracol*, *mujer flor estrella* (1934), *Golondrina amor* (1934), *Una estrella acaricia el seno de una negra* (1938), *Mujer y pájaro* (1960), *Silencio* (1968) (Figura 8); *Letras y cifras atraídas por una centella I* (1968), entre otras creaciones pertinentes.

Asimismo, en el futurismo, cuando se introducen en una composición pictórica las palabras, a veces transgreden también su linealidad o su orden formal, variando el canon de su eje de distribución espacial, tal como se presenta en una obra de Filippo Tommaso Marinetti, cuyo título en sus efectos de juego visual e inclusive también sonoro en su lectura, ya es significativo al respecto: SRABrrRraaNNG, fechada en 1919 (Figura 9).

Se dice acerca de esta obra en particular y en general en torno a esta tendencia de la vanguardia, que «esta práctica de los futuristas alude en forma y significado a las palabras en desorden que a menudo están dispuestas para sacudir la conciencia del observador. Juntas, estas palabras celebran con explosiva energía la libertad, el movimiento espontáneo y el estruendo de la metrópolis contemporánea, como rasgos de una modernidad que avanza» (Shapiro, 1998: 171).

Aunque ciertamente, reiteramos, Escher no se ubica en ninguno de los *ismos* de la vanguardia, comparte, en líneas generales, las anteriores pautas tanto de recreación y de juego con respecto a la palabra escrita en una imagen visual, así como la intencionalidad básica en su efecto estético y su utilización como elemento estructural en la composición, a través de los giros y variaciones de su orden.

Al respecto, hay que tener muy en cuenta que, convencionalmente, el acto de leer palabras evidentemente detiene la visión en su tipografía para poder ejercer ese ejercicio físico mental; pero, comenzamos a comprender realmente, si traspasamos la forma de las letras para alcanzar la significación o la evocación abstracta de cosas e ideas que se despliegan en un más allá intangible de las palabras (Cfr. McLuhan, 1962: 99; Mujica, 1997: 87). En este sentido es evidente el hecho de que se da en la escritura occidental una escisión, una separación entre la percepción de la forma y el contenido de la escritura.

Comparativamente, entre la escritura y el tipo de lectura en Occidente y en Oriente, «ningún escriba o lector chino podría cometer el error de ignorar la forma misma de la escritura, porque sus caracteres escritos no separan el habla y el código visual al modo que nosotros hacemos. Pero en un mundo con alfabeto fonético, esta compulsión a escindir forma y contenido se da» en la escritura occidental (McLuhan, 1962: 99).

Para Facundo Tomás —y como objeción también a la concepción de McLuhan, según el cual la escritura define lo que éste llama la *cultura visual*—, «el efecto de la escritura no es potenciar la visualidad, sino precisamente negarla: sin duda la vista se detiene en la superficie escrita y contempla la tipografía y

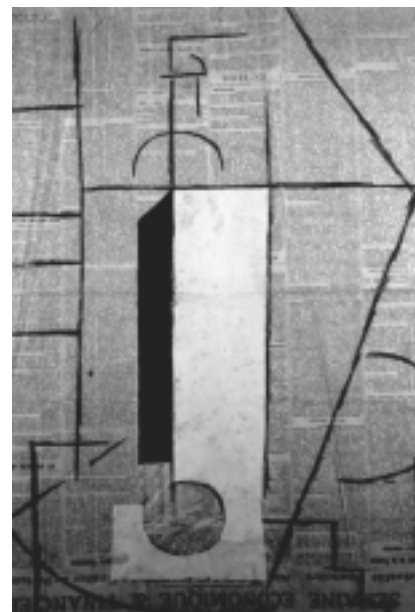


Figura 6. Pablo Picasso. Botella encima de una mesa 1912. Papiers collés y carboncillo sobre papel periódico, 62 cm x 44 cm. París, Musée Picasso.



Figura 7. René Magritte. La traición de las imágenes. (Esto no es una pipa). 1928-1929. Óleo sobre lienzo, 62.2 cm x 81 cm. Los Ángeles, County Museum.

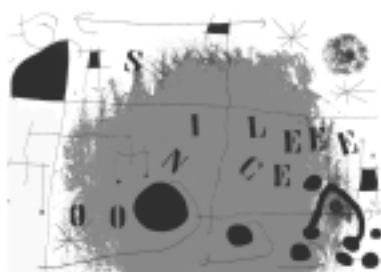


Figura 8. Joan Miró. Silencio, 1968. Óleo sobre tela, 1,74 cm x 2,44 cm. París, colección particular



Figura 9. Marinetti. SCRABrrRrraaNNG, 1919.

*el aspecto general de la página impresa, pero sólo se comienza verdaderamente a leer cuando se olvida lo que se está mirando, es decir, cuando se pierde la conciencia de que unos determinados tipos impresos con cierta tinta se dibujan sobre una página en blanco y la inteligencia se concentra en el 'contenido' de las letras, abandonando en un rincón oscuro la percepción de su forma» (Facundo, 1998: 25-26).*

Pero, este diseño de Escher que nos ocupa, *Metamorfosis II*, está enfatizado en su realización inicial y final, en el hecho de no separar en último término la percepción de la forma y el contenido de la escritura. Tal como observábamos, la mis-

ma tipografía de la palabra, en este caso, *metamorphose*, está intercalada y entrecruzada en diferentes posiciones, ayudando con su forma, con sus letras, a desplegar de manera *concreta* el desarrollo de una idea y una concepción de su instancia nominativa.

La escritura incorporada en este diseño, no se entrega a la pura abstracción intelectual; sino que en su concreción se implica materialmente en la elaboración del despliegue de su contenido temático, a nivel también de la *forma* compositiva. Se trata tanto de una ingeniosa cohesión formal de la escritura con las imágenes u objetos visuales, así como de una rigurosa coherencia semántica respectiva.

Es un hecho —tal como observa Walter J. Ong (2001: 93) en términos generales—, que: «un cuadro de, digamos, un pájaro, [...] representa un objeto, no una palabra». Y, a su vez, la palabra, «el alfabeto, aunque probablemente se derive de pictogramas, ha perdido todo vínculo con las cosas como tales». En *Metamorfosis II* y *III* de Escher, por el contrario, la palabra, la escritura, deja de ser incapaz de *tocar* las cosas o de participar con su misma materialidad en el despliegue y en la exuberancia de las formas. Su concreción deja de ser percibida como un mero cascarón que se desvanece en un más allá de sus formas, una vez que se alcanza su significación. Hay una nueva eficacia práctica de la escritura, que no dice exclusivamente, sino que también se hace cosas con las palabras, apreciadas como objetos de representación.

Se incide en el hecho de que también la escritura es una cosa, una figura en sus propias sinuosidades geométricas. Y, tal como se advierte en términos generales en la cultura del siglo XX, se trata «del devenir-cosas de los signos, del deve-

nir-espacios de las palabras y discursos. [...] Contemplar, en suma, los discursos como espacios, hacer geografía del lenguaje» (Pardo, 1991: 27 y 51).

Y en esta acepción de una *geografía del lenguaje*, Escher inscribe y describe en el mundo del diseño una metamorfosis donde la misma palabra incorporada se metamorfosea para contribuir a dar paso a su representación gráfica, en el mundo del devenir de las cosas, a partir de los signos como formas mismas. Y éste es precisamente uno de los rasgos singulares de esta obra con respecto a la concepción general de su contemporaneidad.

En Escher, la palabra escrita no simplemente evoca, sino que también convoca y genera la presencia, en este caso de un proceso de metamorfosis, donde su enunciado pasa a intervenir decididamente en la representación de objetos en sucesiva construcción y deconstrucción, eminentemente dinámica y cíclica ante nuestros ojos, con la original coimplicación entre la escritura y la imagen, la palabra y el objeto.

En este diseñador, la escritura no es sólo cuestión de ver y entender palabras en pos de un más allá abstracto, sino también de dinamizar y generar mundo con ellas. De allí la relevancia que adquiere, en ciertas obras de Escher, la interrelación entre palabra e imagen, escritura y representación figurativa, con una propensión hacia las metamorfosis, hacia un todo en continua evolución e involución, como principios del devenir mismo del hombre, las cosas y su mundo. Aunque cada una de las técnicas y propósitos en la incorporación de la escritura en una pintura es un hecho significativo, en la mejor de las realizaciones, ciertamente la especificidad en la solución dialéctica de Escher en el grabado en cuestión, *Metamorfosis II*, es también



un caso muy peculiar, teniendo en cuenta justamente esa dinámica entre tradición e innovación, en cuya tensión este autor desarrolló su creatividad.

En su funcionalidad, se trata de una obra donde la palabra metamorfosis representa, de manera impecable, una autoilustración de las transformaciones de sí, que pasa sucesivamente desde una clara reconciliación de contrarios, no solo de la escritura a lo figurativo; sino también en este empeño, de lo inorgánico a lo orgánico; de lo terrestre (lagartos) a lo aéreo (abejas, avispas, aves) y a lo acuático (peces); de la naturaleza a la civilización urbana; de lo lúdico (el ajedrez) y sus instrumentos materiales, a la dimensión de sus estrategias en el pensamiento reflexivo. Y todo ello, contenido a partir de la escritura que abarca, nombra y representa el mundo cognoscible.

Se encuentra así en este lenguaje artístico de orden visual, una metamorfosis con lógica conjuntiva, donde un contrario de manera armónica, no dicotómica entre sí, genera al otro; cada cosa se comunica, comulga con el todo en una cadena sucesiva de equidades entre opuestos que parte de la palabra escrita, desemboca en las imágenes visuales y retorna, cíclica y metamórficamente, a su instancia de partida.

En esta obra de Escher, la concepción jerárquica entre escritura e imagen visual —que se remonta ya hace muchos siglos atrás a las luchas entre las concepciones teológicas en el paso del politeísmo al monoteísmo—, se vulnera una vez más en la historia posterior de las expresiones artísticas llegando, en este caso, hasta el siglo XX. El mun-

do ficcional gráfico aparece aquí como instancia de partida y de llegada, libre de esta lucha frente a convencionalismos históricos que tendían a las dicotomías irreconciliables.

Y libre de esta lucha en las incompatibilidades, Escher implica o privilegia un nuevo espectador: el que haya rebasado las disyunciones, obviamente no sólo entre la escritura y la imagen, sino también en sus dimensiones coimplicadas: entre el pensamiento racional de la escritura y el pensamiento mágico de las imágenes, entre lo lógico y lo supralógico, entre el espíritu y los sentidos, entre el significado abstracto y la materialidad significativa. Sus creaciones pertenecen por entero a este tipo de espectador del mundo, con una visión dialéctica frente a las palabras, las formas y la comprensión de su transcurrir, en y gracias a las oposiciones conjuntivas que continuamente se metamorfosean y decididamente se complementan de manera equitativa entre sí.<sup>6</sup> ❁

## Referencias

- Coxeter, H.S. M. y *et. al.* (editors) (1985). *M.C. Escher: Art and science*. Proceedings of the International Congress on M.C. Escher. Rome, Italy, 26-28 March, 1985. North-Holland: Elsevier Science Publishers B.V., 1988.
- Ernst, Bruno (1978). *El espejo mágico de M. C. Escher*. Alemania: Taschen, 1994.
- Escher, Maurits Cornelis (1959). *The graphic work of M. C. Escher. Introduced and explained by the artist*. New York: Ballantine Books, 1973.

- Facundo, Tomás (1998). *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Visor.
- Foucault, Michel (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- Freud, Sigmund (1937). *Moisés y la religión monoteísta y otros escritos sobre judaísmo y antisemitismo*. Madrid: Alianza, 2001.
- Gómez Goyeneche, Ma. Antonieta (1998). «La temporalidad en el color y en la orientación espacial en una imagen por metamorfosis de M. C. Escher», en: *Miradas y voces de fin de siglo*. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. (Granada, 15-18 Diciembre de 1998). Vol. II. Granada: Asociación Española de Semiótica, 2000.
- Hoorn, W.J. Van and Wierda, T. (comp.) (1986). *Escher on Escher. Exploring the infinite*. New York: Harry N. Abrams, 1989.
- Landshoff, Andreas (ed.) (2000). *The magic of M.C. Escher*. London: Thames & Hudson - M.C. Escher Foundation.
- Locher, J.L. (ed.) (1971). *The world of M. C. Escher*. New York: Harry N. Abrams.
- (ed.) (1981). *M. C. Escher. His life and complete graphic work with a fully illustrated catalogue*. New York: Harry N. Abrams, 1982.
- McLuhan, Marshall (1962). *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- Mujica, Hugo (1997). *Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura*. Madrid: Trotta.
- Ong, Walter J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Pardo, José Luis (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- Shapiro, Meyer (1996). *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*. Madrid: Encuentro, 1998.

6. Para otros acercamientos en torno a Escher y sus diversos temas en el arte gráfico, véase, por ejemplo, Escher (1959), Ernst (1978), Locher (1971, 1981), Coxeter (1985), Hoorn y Wierda (1986), Gómez Goyeneche (1998), Landshoff (2000).